

Sonderdruck aus:

Monika Schmitz-Emans / Linda Simonis /  
Simone Sauer-Kretschmer (Hgg.)

# Schrift und Graphisches im Vergleich

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2019

Simon Aeberhard

## Cage – Beckett – Gomringer

### Konfigurationen der Schrift nach 1945

Die Arbeiten von Eugen Gomringer, Samuel Beckett und John Cage verweisen exemplarisch auf eine medien- und schriftgeschichtliche Konstellation, die sich seit dem Aufkommen neuer phonographischer Medien um 1900 abzeichnet. Es kommt zu einer neuen Wahrnehmung von Klangphänomenen, die als Disjunktion von physikalischer und symbolischer Dimension sprachlicher Laute und musikalischer Töne erfahren wird. Die experimentellen Aufzeichnungs- und Notationsformen, die Gomringer, Beckett und Cage in den frühen 1950er Jahren entwickeln, arbeiten an dieser mediengeschichtlichen Zäsur, indem sie das Verhältnis von ästhetischem Material und Notation auf neue Weise reflektieren.

Die Entwicklung, Etablierung und Verbreitung von akustischen Medien verstört in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts das eingespielte Gleichgewicht von Mündlichkeit und Schriftlichkeit nachhaltig. Konnte die (Verbal-)Schrift vordem unzweideutig als das gelten, was mündliche Rede aufzeichnet, speichert und über zeitliche und räumliche Distanzen hinweg zugänglich macht, gerät gerade dieses Versprechen unter erhöhten Druck, sobald mediale Alternativen in der Gestalt von Telefon, Grammophon und Radio zur Verfügung stehen. Schon Edisons Phonograph tritt mit dem explizit formulierten Anspruch an, die aufwändige Codierung von Sprachlauten in Grapheme beim Schreiben ebenso wie die von Ambiguitäten erschwerte Entzifferung in der Lektüre obsolet zu machen und dadurch ‚direkte‘ (will heißen: schriftlose) Geschäftskommunikation zu ermöglichen (vgl. Edison 1878: 531).

In der Praxis zeigt sich jedoch rasch (und mit jeder Gerätschaft von Neuem), dass die neuen Audiotechniken dahinter zurückbleiben, tatsächlich verbale Mündlichkeit medial festzuhalten: Was das Telefon übermittelt, was Phonograph und Grammophon (ab den 1880ern) zurückspielen, was der Rundfunk (ab 1920) überträgt und was das Tonband (nach dem Zweiten Weltkrieg) aufnimmt – so fällt unmittelbar ins Gehör –, ist nicht eigentlich Rede (oder musikalische Tonalität), es ist allein deren physikalisch beschreibbare Audiospur: die mechanisch oder mittels Umwandlung in elektromagnetische Impulse aufgenommenen und übertragenen Schallwellen – mitsamt Störgeräuschen. Auf diese Weise zwingt die Zäsur akustischer Medialität in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer konzeptuellen Konturierung dessen, was davor noch unmissverständlich als ‚Sprache‘ adressiert werden konnte. (Analoges geschieht mit dem Begriff der ‚Musik‘.) Namentlich zwingt die Zäsur zu einer differenzierteren Bestimmung der Funktionalität der beiden Sprachmedien Mündlichkeit

und Schriftlichkeit. Denn wenn ‚Mündlichkeit‘ offenbar mehr und anderes umfasst als jenes geräuschhafte Lautgeschehen, welches von den Geräten zurückgespielt wird, dann wird zugleich auch klar, dass die Schrift umgekehrt mehr und anderes leistet, als allein ebendiese zu konservieren.

Der Gang der (westlichen) Literaturgeschichte könnte in seinen breiten Entwicklungsschüben seit der Erfindung des Phonographen 1877 in diesem Sinne auch als Reaktion auf die Destabilisierung des Verhältnisses von Mündlichkeit und Schriftlichkeit nachgezeichnet werden. Die modernistischen Künste, die surrealistischen, dadaistischen, futuristischen Bewegungen sowie deren Vorläufer und Nachfolger, vom späten 19. Jahrhundert bis zur *Musique concrète*, arbeiten an genau diesen Differenzierungen von ‚Sprache‘, indem sie deren konkrete graphische und akustische Elemente exponieren und als mediales Material autonomisieren. Als ein Effekt der medientechnischen Aufzeichnenbarkeit von Auditivem fallen nämlich die ‚reale‘ und die ‚symbolische‘ Dimension des Hör- bzw. Sicht- und Verstehbaren auseinander (was zeitgleich in der Linguistik reflektiert wird): auf der einen Seite steht das materiell konkrete, individuelle und aktuelle Lautgeschehen selbst, auf der anderen die dadurch implizierte Aussage, die sich aus abstrakten, ideellen und wiederholbaren Differenzeinheiten des Sprachsystems zusammensetzt. Trennen akustische Medien jedes beliebige Sprechereignis auf diese Weise auf in (abwesende) symbolische Form und (am Tonträger materialisierte) akustische Spur, in Sprachsemantik auf der einen und Lautphysik auf der anderen Ebene, so eröffnet deren phänomenale Ununterscheidbarkeit gleichzeitig einen energiegeladenen Zwischenraum, der in den Künsten produktiv genutzt wird.

Durch die Verbreitung des Magnettonbands nach dem Zweiten Weltkrieg wird dieser Einsatz gleichsam katalysiert, wie ich im Folgenden demonstrieren möchte. Denn das Tonband als akustisches Medium lässt, anders als die Gerätschaften davor, genuin schriftliche Manipulationen des Tonträgers zu, namentlich das Isolieren von einzelnen Stellen, ihr Schneiden und Einfügen, Kopieren und Umkehren, Blenden und Überlagern. Zu Beginn der 1950er Jahre ist deshalb in den unterschiedlichsten künstlerischen Kontexten eine Verdichtung von Experimentalanlagen aufzufinden, die gezielt dynamische Kippfiguren zwischen ‚dem Realen‘ und ‚dem Symbolischen‘ von Sprache und Musik aufsuchen und dadurch auch die Schrift probeweise neuen Funktionalitäten zuführen. Das Verhältnis von (sekundärer) Notation und (vermeintlich primärem) künstlerischem Gegenstand entpuppt sich durch die medienhistorische Destabilisierung nachdrücklich als Ort ästhetischer Innovation, wie in der Folge an drei herausragenden Beispielen gezeigt werden soll.

## 1. *Mind* und *Ear* in John Cages *Lecture on Nothing* (1949)

John Cage ist laut eigenem Zeugnis in den späten 1940er Jahren erstmals mit dem Tonband in Berührung gekommen (nachdem er zuvor bereits Schallplattenspieler und Radios für seine Kompositionen eingesetzt hatte). In Paris lernt er im Rahmen einer Europareise die beiden späteren Begründer der *Musique concrète* kennen, Pierre Boulez und Pierre Schaeffer. Als Tontechniker für *Radiodiffusion Française* führt Schaeffer ihm das neuartige Aufnahmegerät vor. Doch zu diesem Zeitpunkt sieht Cage noch keinerlei Potenzial: „It didn't really dawn on me“ (Kostelanetz 2003: 167), gibt er später zu Protokoll.

Für die Auftragsarbeit *Williams Mix* (1951-53), die Cage im Rahmen des großzügig gesponserten *Project for Music for Magnetic Tape* schreibt, ist er aber gezwungen, sich intensiver mit dem neuen Gerät auseinanderzusetzen. Die Verwendung des Tonbands, die bei Cage zunächst eher instrumentellen Charakter hat, wächst sich rasch zu einer grundsätzlichen Befragung der Medialität von Musik aus. Das *Tape* wandelt sich von einer zusätzlichen Gerätschaft, Musik wie bisher zu machen, zur Denkfigur für neuartige, buchstäblich unerhörte Musik: „Whether one uses tape or writes for conventional instruments, the present musical situation has changed from what it was before tape came into being“, fasst Cage diesen Prozess in seinem Essay *Experimental Music*. Was die Verwendung des Tonbands dabei interessanterweise am markantesten und nachhaltigsten beeinflusst, ist die *Schreibung* von Musik, ihre Notation als Partitur. Cage fährt fort:

Since so many inches of tape equal so many seconds of time, it has become more and more usual that notation is in space rather than in symbols of quarter, half, and sixteenth notes and so on. Thus where on a page a note appears will correspond to when in a time it is to occur. (Cage 1961: 11)

Impulsgebend für die Veränderungen ist dabei nicht etwa die Wiedergabetreue des Tonbands, sondern dessen Aufschreibeverfahren, das sich durch eine strenge Chronometrie auszeichnet. In Analogie zur Korrelation von Länge und Dauer, welche das als erstes akustisches Medium Tonband installiert (dessen Prinzip aber schon im Phonographen angelegt war), verwendet Cage die Einschreibfläche des (Noten-)Papiers und die (Noten-)Schrift gezielt zur Genese von neuer und neuartiger Musik, nachdem die akustischen Medien jedes beliebige Geräusch zu verzeichnen imstande sind.

Eine zweite Eigenschaft des Tonbands prägt neben seiner Chronolinearität die Kompositionen Cages: dessen Intransparenz, die Tatsache, dass dem Band an keiner Stelle anzusehen ist, welche Geräusche darauf gespeichert sind. Diese Intransparenz ist für Cage das Einfallstor für Zufallsprozesse, die er in der Folge systematisch verwenden und mythisieren wird. Auf einer konzeptionellen Ebene zeigt sich die Intransparenz des Tonbands aber vor allen Dingen darin, dass der

schriftliche Kompositionsprozess von Musik blind (vielleicht adäquater: ‚gehörlos‘) wird. Cage sagt: „You see, I don’t hear music when I write it. I write in order to hear something I haven’t heard yet.“ (Kostelanetz 2003: 63)

So entsteht Anfang der 1950er Jahre ein Werkzusammenhang, der sich durch seine Suche nach adäquaten Notationen für eine Musik auszeichnet, die trotz der ubiquitär werdenden Medialisierung ihres Materials beispiellose Hörerlebnisse ermöglicht. Zu diesem Werkkomplex aus den Jahren 1950-53 gehört nicht nur die Komposition *Williams Mix* – ein Vier-Minuten-Stück, dessen Partitur aus einer Art Schnittmuster auf 193 Seiten besteht, welche das Zuschneiden und die Platzierung eigens mit Geräuschkulissen bespielter und manipulierter Tonbänder millimetergenau bestimmt. Zur selben werkbiographischen Phase gehört auch *4’33”* (1952), die Urform der sogenannten ‚silent pieces‘. Auch diesem Stück ist in seinen Ursprüngen eine Notationsform eigen, deren Ökonomie auf den ersten Blick absurd erscheint, sich aber durch das Tonband erklären lässt: Auf acht Seiten<sup>1</sup> instruiert die chronometrische Partitur, ein Instrument während 4 Minuten und 33 Sekunden *nicht* zu spielen.

Die werkbiographisch früheste Form dieser chronometrischen und ‚gehörlosen‘ Kompositionsweise lässt sich allerdings nicht im musikalischen Werk von John Cage nachweisen, sondern in einem seiner legendär Zuhörer-unfreundlichen Vorträge, die sein musikalisches Schaffen kommentierend begleiten. In der *Lecture on Nothing*, 1949 im New Yorker *Artists’ Club* erstmals gehalten, rekonstruiert Cage (wenn auch in einer sehr eigenen Terminologie) die Unterscheidung, wie ich sie oben als Ergebnis der medienhistorischen Entwicklungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts herauszustellen versucht habe: die Differenz zwischen Semantik (symbolischer Ebene) und Akustik (physikalischer Ebene) von musikalischen Tönen, die Cage bei der Arbeit mit elektroakustischen Geräten in die Sinne gefallen war.

„I began to see“, schreibt Cage in dieser *Rede über nichts*, „that the separation of / mind and ear / had spoiled / the sounds“ (Cage 1961: 116). Verstand und Ohr sind die Begrifflichkeiten, mit denen Cage die Unterscheidung von symbolischem Geschehen und Realakustik in der Musik fasst. Hatte das bisherige Musikschaffen in seiner Orientierung an „tonality“ allein auf ‚geistiges‘ Hören gezielt und dabei auch „deceptive cadences“ in Kauf genommen, welche durch Intervall-Verfahren „imply / the presence / of a tone not actually / present“, sieht

---

1 Die Urfassung der Partitur von *4’33”*, die David Tudor bei der Uraufführung am 29. August 1952 in Woodstock ‚gespielt‘ hat, ist verschollen. Die publizierten und von Cage autorisierten späteren Varianten der Partitur verdanken sich bereits konzeptionellen Weiterentwicklungen, weswegen der Pianist David Tudor das Original zu rekonstruieren versucht hat: Einmal, anlässlich des 30-jährigen Geburtstags von *4’33”* im Jahr 1982, umfasst diese Rekonstruktion 14 Seiten; beim zweiten, musikalisch stringenteren Versuch 1989 sind es acht Seiten. Vgl. die originalgroßen Faksimiles in Daniels/Arns 2012: 88-103.

Cage die Zeit für eine konsequente musikalische Orientierung am Ohr. Dieses lässt sich nicht täuschen (wie die akustischen Medien sinnfällig machen), weil es nicht mit symbolisch determinierten Tönen, sondern mit semiotisch codierten Geräuschen arbeitet. Cage beschließt, „that a clean slate / was necessary. / This made me / not only contemporary, / but / ,avant-garde“ (Cage 1961: 116)

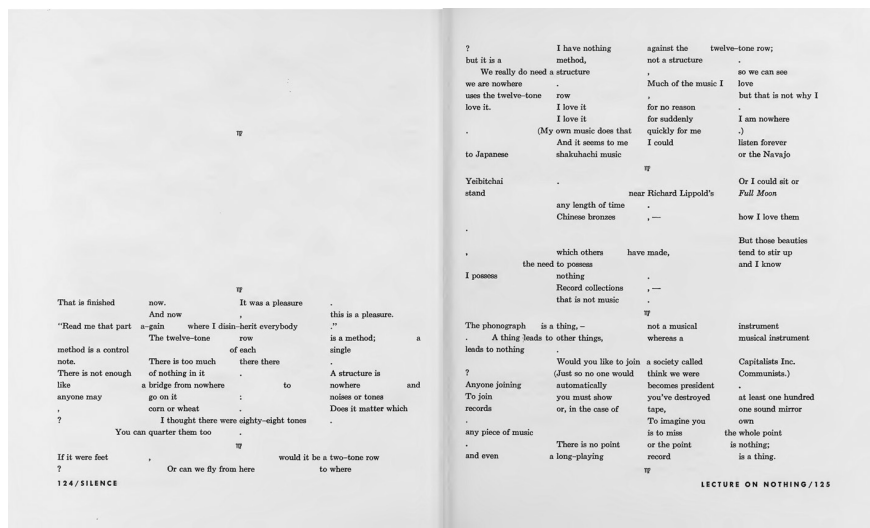


Abb. 1: Ausschnitt aus *Lecture on Nothing*. (Cage 1961: 124f.)

Der Vortragstext der *Rede über nichts* ist streng in vier Spalten gegliedert, welche den (akustisch linearen) Redefluss in Einheiten von gleicher Länge einteilen. Zu lesen ist, Zeile für Zeile, von links nach rechts, wobei eine imaginäre Linie zwischen den Spalten das Zeitmaß vorgibt. Insgesamt ist die Rede „contained / within / a space of time / approximately / forty minutes / long“ (Cage 1961: 112), wie es in der *Lecture* selbst heißt. Die einsinnige Rede ist auf diese Weise in eine mehrdimensionale graphische Matrix gespannt, die alles, was gesprochen wird (ebenso wie alles, was *nicht* gesagt wird), in Fragmente gleicher Dauer einteilt. Cages Partitur unterbricht, formatiert und fragmentiert den ‚natürlichen‘ Redefluss also in einem fort durch die künstlichen, in der Partitur generierten Zäsuren. Schon auf dieser Ebene befinden sich die graphische und die orale Gestalt der Rede in einem dynamischen und konflikträchtigen Verhältnis, in welchem die Schrift gegenüber der Lokution weder allein Anweisung und Vorschrift noch Protokoll und Nachschrift wäre: Verweisen die symbolischen Formen auf das Konkrete des schieren Sprechereignisses, so zeigt die so entstandene Deformation der Realartikulatorik auf die symbolische Ordnung zurück, in der sie generiert wurde.

Zwei Abschnitte zu Beginn des fünften und letzten Teils dieser Vortragspartitur bleiben, abgesehen von Strukturzeichen, komplett leer, werden aber, das geben ebendiese Strukturzwänge vor, trotzdem ‚vorgelesen‘.<sup>2</sup> Welches aber sind die Bedingungen, unter denen dieser Abschnitt überhaupt ‚gelesen‘ und ‚gesprochen‘ werden kann? – Die *Lecture* selbst gibt sich die Antwort auf diese Frage: „It is the conti-/nuity / of a piece of music“ (Cage 1961: 110), präziser: die Indifferenz des Tonbands gegenüber verbalen und musikalischen Codierungen, die semiotische Physikalität des Mediums, welche sich gegenüber symbolischen Semantiken (wie z. B. Pausen) gleichgültig verhält.

Die starre Korrelation zwischen Bandlänge und Aufnahmedauer, welche das Tonband vorgibt, macht den Aufbau musikalischer Bedeutung obsolet. Sie zwingt den Komponisten stattdessen, mit seinem intransparenten Material gewissermaßen vorbestehende Lücken aufzufüllen, welche die stetig vergehende, physikalische Zeit repräsentieren.<sup>3</sup> Eine solche Länge/Dauer-Matrix, wie sie Cage sowohl bei *Williams Mix* als auch bei *4'33"*, zuerst aber in seiner *Lecture on Nothing* benutzt, übernimmt die Gleichgültigkeit akustischer Medien gegenüber musikalisch semantisierten Formen. Musikalisches Schreiben wird unter diesen Umständen also zu einer Art mechanischer Programmierung, die der Aufführung zwar vorhergeht, sie aber nicht in allen Aspekten bestimmen kann.

## 2. *Dire* und *Parler* in Samuel Becketts *Textes pour rien* (1953)

Auch Samuel Beckett setzt sich bekanntlich intensiv mit dem Tonband und dessen Auswirkungen auf die Konzeption von Sprache auseinander, wenn diese Auseinandersetzung auch anderen Aspekten folgt und entsprechend andere Konsequenzen zur Folge hat. Manifest wird Becketts Beschäftigung mit dem Tape werkbiographisch allerdings erst einerseits im Theaterstück *Krapp's Last Tape*, andererseits in Becketts erstem Originalhörspiel *All That Fall*, die beide aus derselben Produktionsphase 1957/58 resultieren. Beide Projekte sind in der hier verfolgten Perspektive der Frage nach den Auswirkungen des medienhistorischen Umbruchs ausgesprochen instruktiv: Man denke nur daran, wie Becketts Hörspiel die BBC direkt dazu veranlasste, ein eigenes Forschungslabor für die

2 Insgesamt bleiben in der gesamten *Lecture* von den 2300 Takten, so wurde ausgerechnet (vgl. Maier 2001: 114 und 174-182), ganze 667 komplett stumm, sind also entweder graphisch leer oder verzeichnen nichts als ein Satzzeichen. Auf der Berechnungsgrundlage der Gesamtlänge des Vortrags ergäbe das eine Dauer von ca. 14 Minuten geballten Schweigens, das deutlich auf die Komposition der ‚silent pieces‘ vorausweist.

3 Einer der wesentlichen Unterschiede zwischen ‚dem Realen‘ und ‚dem Symbolischen‘ (im Sinne von Wolfgang Ernst (2008) als relative Bezugsgrößen des Sonischen) betrifft den Zeitbegriff: Kennt die symbolische Dimension der Rede und der (abstrakten) Musik zeitliche Strukturierungen, Formatierungen und Tempi, ist die physikalisch-akustische Zeit homogen und indifferent.



hyperrealistische Geräuschkulisse zu gründen, die sich Becketts Text gewünscht hatte, den *radiophonic workshop*. Oder an die Befremdung – und letzten Endes: Selbstentfremdung –, mit der Krapp als alternder Mann seine eigenen Tonbänder aus früheren Dekaden anhört: die Depotenzierung seiner Subjektivität, die er in diesem Stück in der Begegnung mit der eigenen, auf Band aufgezeichneten Stimme erfährt.

In den Fokus kommen soll an dieser Stelle allerdings ein früherer Text Becketts, dem innerhalb des Œuvres ein untergeordneter Status zugesprochen wird: „Beiwerk oder Abfallprodukt einer höchst intensiven und produktiven Schaffensphase von 1947 bis 1953“ (Hartling 2009: 120), in der *En attendant Godot* (1952) und die Romantrilogie *Molloy* (1951), *Malone meurt* (1951) und *L'innommable* (1953) – übrigens alle in französischer Sprache – entstanden sind. Wirkmächtig sind aber zweifellos auch Becketts *Textes pour rien* – bzw. ein einziger Satz daraus –, insofern sich nämlich an ihnen eine ganze Theoriedebatte entzündet, die den literaturwissenschaftlichen Diskurs nachhaltig geprägt hat (vgl. Hartling 2009: 116-124, Hird 2010 und Hüser 1993).

Die *Textes pour rien* entstehen zwischen Kriegsende und 1950 in Paris, werden 1953 in Teilen in einer Zeitschrift vorabgedruckt; 1955 werden sie zusammen mit den *Nouvelles* integral als Buch veröffentlicht. Einen Platz in der Literaturgeschichtsschreibung sichern sie sich dadurch, dass sie in der poststrukturalistischen Debatte um den *Tod des Autors* vielgestaltig (aber nicht immer redlich) gleichermaßen als Referenz und Symptom herangezogen werden. Vermittelt durch die literaturkritischen Arbeiten Maurice Blanchots (1959: 256-264) bilden Becketts *Textes pour rien* nachweislich Umgebung sowohl von Roland Barthes' Aufsatz *La mort de l'auteur* von 1967<sup>4</sup> wie von Michel Foucaults Reaktion in *Qu'est-ce qu'un auteur?* im Jahr 1969, der darin einen Beckett-Satz wiederholt zitiert. Der Name Beckett steht an diesem Kulminationspunkt der Auseinandersetzung für anonyme Autorschaft, ja für Anti-Autorschaft schlechthin (Hird 2010: 289) – eine paradoxe Zuspitzung, die durch die Pointe konterkariert wird, dass Beckett in ebendiesem Jahr 1969 in Stockholm den Nobelpreis für Literatur *persönlich* entgegennehmen durfte.

Wenn in der Folge die Indienstnahme von Becketts Schreiben für das literaturtheoretische, -historische und -soziologische Argument nachgezeichnet wird, so weniger, um den autorkritischen Diskurs der poststrukturalistischen Theoriebildung in den 1960ern akkurat nachzuzeichnen, sondern mit der These, dass sich darin Becketts künstlerische Neukonzeption literarischer Schrift herausarbeiten

---

4 Die Erstpublikation von *La mort de l'auteur* erschien 1967 als *The Death of the Author* in issue 5+6 des *Aspen Magazine* in einer amerikanischen Übersetzung. Der Nummer war eine Vinylplatte beigelegt, auf der Text 8 von Becketts *Texts for Nothing* in einer Lesung aufgenommen war und welche die intertextuellen Korrespondenzen zwischen Becketts experimenteller Poetik und Barthes' Theorie deutlich machen sollte. (Vgl. Hird 2010: 293)



lässt. Entlang einer Differenz, welche der Satz selbst installiert, werden im Folgenden die Zitierungen bei Foucault überprüft – in der Hoffnung, Aufschlussreiches für die Frage nach Entwürfen für eine neue künstlerische Schrift nach der Etablierung von akustischer Medialität zu generieren.

„Qu’importe qui parle?“ – Mit diesem verkürzten und mit einem Fragezeichen versehenen, aber immerhin durch Guillemets als solches gekennzeichneten Zitat aus Becketts *Textes pour rien* hebt die Rede an, die Michel Foucault am 22. Februar 1969 vor der Französischen Gesellschaft für Philosophie am *Collège de France* gehalten hat, wie sie im dritten Quartalsheft des *Bulletin de la Société française de Philosophie* von 1969 protokolliert ist. Die Frage, die Foucault am programmatischen Anfang seines Vortrags ohne weiteren Verweis zitiert, ist in formaler Hinsicht eine doppelte: Sie setzt sich übersichtlich zusammen aus zwei Gliedern, erstens „qu’importe?“ und zweitens, als einem Objekt der ersten Frage, einer indirekt wiedergegebenen, daran gekoppelten zweiten Frage: „qui parle?“ Foucault behandelt die erste Frage an dieser strategischen Stelle schlechtweg als eine rhetorische und die zweite als geklärt. Nur so ist der Anschluss zu verstehen, den er in nunmehr eigenen Worten an die übernommenen knüpft: „Qu’importe qui parle?“ En cette indifférence s’affirme le principe éthique, le plus fondamental peut-être, de l’écriture contemporaine. L’effacement de l’auteur est devenu, par la critique, un thème désormais quotidien.“ (Foucault 1969: 73)

Die Gleichgültigkeit, die in der rhetorischen Frage „qu’importe?“ zum Ausdruck kommt, betrifft die Frage nach dem Äußerungssubjekt, dessen Souveränität im zeitgenössischen literarischen Schreiben unterwandert werde. In der Durchstreichung des Autors<sup>5</sup> als eines hinter den Texten stehenden Subjekts, das Ursprung und Zentrum der darin getätigten Äußerungen ist und die Verantwortung für die Aussagen trägt, äußert sich ein Dogma der Literaturkritik und -wissenschaft, die sich darin von der Schule der biographistischen *explication du texte* emanzipiert. Vor diesem Hintergrund ist es nur konsequent und theoretisch stringent, wenn Foucaults Rede auf dieser Ebene an der Praxis des Anonymisierens selbst teilhat und den Autornamen der zitierten Doppelfrage strategisch verschweigt.

Auf einer anderen Ebene ist Foucault jedoch gerade mit der Frage befasst, in welchen diskursiven Hinsichten es doch und irreduzibel eine Rolle spielt, wer etwas sagt. *Qu’est-ce qu’un auteur?* ist der Titel seines Vortrags, und er befasst sich mit der Frage nach dem Ort des Subjekts im Diskurs, spezifischer auch mit der Frage nach dem Ort des Autors in literarischen und fiktionalen Texten – nach derjenigen irreduziblen Funktionsstelle, die auch in der Geste seiner

---

5 Die Gleichsetzung von Äußerungssubjekt und Autor, welche in der unmittelbar daran anschließenden Theoriebildung durch die narratologischen Konzepte von implizitem Autor und Erzähler moderiert wird, erscheint bei Foucault noch unterreflektiert: „L’auteur est sans doute celui auquel on peut attribuer ce qui a été dit ou écrit.“ (Foucault 1969: 73)

Auslöschung noch aufblitzt. Exakt in diesem Sinne wird das Zitat zum Schluss von Foucaults Rede noch einmal herbeigerufen: Texte nämlich nicht nach den subjektiven, biographischen und psychologischen Entstehungsbedingungen, sondern Diskurse in ihren sozialen Existenzmodalitäten, in der Art und Weise ihrer Zirkulation, ihrer Beherrschbarkeit und ihrer Zugänglichkeit zu untersuchen, wird von Foucault im Modus des Konjunktivs als wissenschaftstheoretisches Programm skizziert. Das schreibende Subjekt, der Autor, erscheint in dieser Diskursanalyse als eine Funktion unter anderen, die gerade die (nunmehr echte) Frage aufwirft: „Qu’importe qui parle?“ (Foucault 1969: 96)

Nachdem es also am programmatischen Anfang der Rede als (anonyme) Folie und am programmatischen Ende der Rede als (anonymes) Programm ohne irgendwelchen Kontext montiert wurde, taucht das Zitat an einer dritten strategischen Stelle in Foucaults Rede auf: Nach der Exposition des Projekts, in einer Wiederaufnahme des Themas und als Rechtfertigung der Fragestellung sagt Foucault: „Le thème dont je voudrais partir, j’en emprunte la formulation à Beckett : ‚Qu’importe qui parle, quelqu’un a dit, qu’importe qui parle.‘ Dans cette indifférence, je crois qu’il faut reconnaître un des principes éthiques fondamentaux de l’écriture contemporaine.“ (Foucault 1969: 76)

Das Zitat ist an dieser Stelle (anders als in den Übersetzungen!) vollständig und philologisch korrekt, also zeichentreu wiedergegeben, wenn die genaue Quellenangabe auch fehlt und ironischerweise zugunsten eines cursorischen Verweises ausgerechnet auf den Autornamen unterdrückt wird. Doch inwiefern ist der bei Beckett (1955: 143) ‚geliehene‘ Satz tatsächlich dazu geeignet, Foucaults Thema zu illustrieren? Zitiert Foucault hier eine Aussage (der zufolge es keine Rolle [mehr] spielt, wer spricht) oder eine Äußerung (der z. B. stilistisch abzulesen ist, dass sich eine bestimmte zeitgenössische Schreibweise um überkommene Attributionslogiken foutiert)? – Beide Deutungsvarianten bergen Schwierigkeiten, sie scheinen sich darüber hinaus gegenseitig zu widersprechen. Eine Entscheidung erscheint aber insofern angezeigt, als die doppelte Proposition „qu’importe qui parle“ im Zitat selbst bereits *als Zitat* vorkommt: „quelqu’un a dit“.

Die Differenz zwischen *parler* und *dire*, die im Satz selbst angelegt ist, betrifft genau diese Unterscheidung von Aussage und Äußerung: Wofern *parler* und *dire* nicht synonym gebraucht werden, unterscheiden sie sich in der Art und Weise, wie zitiert wird, was sie bezeichnen. In den Begrifflichkeiten der fast zeitgleich entwickelten Sprechakttheorie<sup>6</sup>: Wenn ich wiedergeben möchte, was jemand *gesagt* hat, zitiere ich den rhetischen Akt der Lokution, die Aussage. Wenn ich anführe, was jemand *gesprochen* hat, werde ich mich auf den phatischen Akt, das Äußerungsereignis, beziehen.

Eine Rekonstruktion, dessen, was in Becketts Text tatsächlich steht, müsste also lauten: Jemand („quelqu’un) hat die Aussage getätigt („a dit“), dass es keine

6 Vgl. Austin 1975: 94-99.

Rolle spiele („qu'importe“), wer Äußerungen von sich gebe („qui parle“). Ein Argument für eine autorkritische Position lässt sich daraus nur generieren, indem man sich entweder an die Stelle des „quelqu'un“ setzt (und ignoriert, dass sich die Aussage ihrerseits ‚nur‘ auf Äußerungen bezieht) oder aber den gesamten Äußerungsakt als ein Symptom für die Irrelevanz von Autorschaft begreift (was allerdings mit der Zuschreibung einer Aussage an Beckett konfligiert). Vorannahme ist in beiden Fällen, dass phatischer und rhetischer Akt, *parler* und *dire*, Aspekte derselben Lokution sind.

Exakt diese ‚natürliche‘ Vorannahme wird aber von Becketts *Textes pour rien* beinahe systematisch verstört, und das ist es, was sie so schwer zu lesen, für eine kohärente Interpretation so unzugänglich macht. Die 13 kurzen Texte bestehen aus Sätzen, die auffällig und fast ausschließlich um ihre eigene Sprachlichkeit kreisen und gerade dadurch unkontrollierte Ambivalenzen generieren. Kontexte, welche die Sätze als Sprechakte eines vorbestehenden Subjekts zu verstehen geben würden, werden planmäßig vermieden, und wenn sie sich andeutungsweise doch einstellen, folgt ein Dementi auf dem Fuße: „Je vais décrire l'endroit, ça c'est sans importance. [...] Mon coin, je vais le décrire, non, je ne peux pas.“ (Beckett 1955: 127)

Ein Ich spricht in den *Textes pour rien*, es spricht unablässig, sagt aber nichts, weil sich seine Äußerungen ständig selbst überholen, infrage stellen und widersprechen. Beinahe obsessiv kommen selbstreferenziell die *voix*, *bruits* und *mots* zur Sprache, aus denen sich die Rede selbst zusammensetzt: Qualitäten der phonetischen und phatischen Lokutionen, die vom Ich an sich selbst oder an seiner undeutlich gezeichneten, immer wieder in Zweifel gezogenen, offenbar aber geräuschhaften Umgebung beobachtet werden: „à voix basse“ wird da gesprochen, „[i]n a choking murmur“, „muttering and ejaculating“, „tout bas“ wird parliert, „marmonnant“, „the same old mutterings“: „Tout est bruit“ (130), „toutes les voix“... (Beckett 1955: 148, 138, 133, 130f. bzw. Beckett 1967: 84, 77, 74).

Es scheint, als gelinge es dem fortwährend und zwanghaft sprechenden (aber nichts[]sagenden) Ich nicht mehr, seine Äußerungen als Aussagen zu verstehen, sich so als (Sprach-)Handlungssubjekt zu begreifen und eine Form (wenigstens) sprachlicher Subjektivität zu begründen – genau wie es Krapp auf der Bühne später nicht mehr gelingen will, seine biographischen Sätze auf dem Tonband zu einer personalen Identität zu schließen. „[Q]ue dirais-je“, fragt das epische Ich in Becketts *Texte pour rien* Nummer IV, „si j'avais une voix, qui parle ainsi, se disant moi?“ (Beckett 1955: 153)

Die Differenz zwischen *dire* und *parler*, wie sie bei Beckett umkreist und beobachtet wird, ist eine Variante der Unterscheidung, welche die elektroakustischen Medien sinnfällig gemacht und präzise konturiert hatten: Indem das Tonband nicht Aussagen, sondern Äußerungen aufnimmt, speichert und wiedergibt, eine singuläre und instantane Lautäußerung wiederholbar macht, wird der lokutive Akt seiner natürlichen Einheit beraubt. Er zerfällt in einen phonetischen und phatischen Teil, der von den neuen Geräten verzeichnet werden kann, und einen

rhetischen Teil, der bei Tonaufnahmen durch Kontextwissen, Attribution und Interpretation ergänzt werden muss. Diese Auftrennung von Rede in Äußerung und Aussage hat Folgen für die Konzeptualisierung von Schrift, wird doch auch da fraglich, was eigentlich im alphabetischen Code genau verzeichnet, repräsentiert und zitiert wird.

Die neue literarische Schrift bei Beckett erklärt sich weniger oder erst sekundär aus einem neu verstandenen Verhältnis zwischen Autor und Text. Sie hat stattdessen direkt mit der – apparatetechnisch rasanten – Entwicklung der medialen Umgebung zu tun. Das Tonband bringt nach dem Krieg die Konzepte von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, vor allem aber ihr Verhältnis zueinander in ein Ungleichgewicht. Avantgardistische Literatur reagiert darauf mit dem heuristischen Ausprobieren neuer Funktionalisierungen der Schrift. Samuel Becketts *Textes pour rien* aus den frühen 50ern haben an diesem produktionsästhetischen und medienhistorischen Horizont teil (vgl. Salisbury 2010); sie arbeiten sich merklich an einem neuen Begriff der Schrift ab, der – nicht mehr als Mittel zur Speicherung von (imaginär) vorgängiger Mündlichkeit – sich neuen Funktionsbestimmungen öffnet. Becketts Texte stellen die Frage nach den performativen Möglichkeiten der Schrift, die nicht ein anderes, Vorgängiges oder Nachträgliches, notiert, und nicht auf ein anderes, innerhalb oder außerhalb ihr selbst Liegendes, verweist.

Maurice Blanchot war es gewesen, der 1959 in einem Artikel für die *Nouvelle Revue Française* die befremdliche Ortlosigkeit der Ich-Erzähler in Becketts Texten exponiert und immer wieder gefragt hatte: „Qui parle dans le livres de Samuel Beckett? Quel est ce ‚Je‘ infatigable qui apparemment dit toujours la même chose?“ (Blanchot 1959: 256) Auch wenn sich Blanchot in der Folge am Begriff des Autors abarbeitet und dabei den Boden für die folgenreiche autor-kritische Diskussion legt, ist sein Schluss vorsichtiger als die überzogene Verkündung vom Tod des Autors, wie sie den literaturwissenschaftlichen Diskurs später geprägt hat. Blanchots Antwort auf die Frage, wer bei Beckett spricht, ist in der Formulierung genauer: „Là, la parole ne parle pas, elle est, en elle rien ne commence, rien ne se dit, mais elle est toujours à nouveau et toujours recommence.“ (Blanchot 1959: 263)

### 3. *Silencio* und Schweigen in Eugen Gomringers *konstellationen* (1953)

„Là, la parole ne parle pas, elle est“, hatte Blanchot 1959 über Becketts neuartige Schreibweise konstatiert; eine leicht pathetische Periphrase der neuen Funktionalitäten der Schrift, wie sie schon fünf Jahre zuvor in einem ganz anderen Kontext programmatisch vorgebracht wurde: „jedes wort, das der dichter hinsetzt, ist!“ (Gomringer 1997: 17)

Die Begründung der Konkreten Poesie durch Eugen Gomringer findet im selben Zeitraum statt, in dem John Cage chronometrische Notationen in seinen

Kompositionsprozess aufnimmt und in dem Samuel Becketts provokante Texte Äußerungen verzeichnen, die sich zu keinen Aussagen mehr fügen. Das Gründungsmanifest der Konkreten Poesie, Eugen Gomringers Aufsatz *vom vers zur konstellation*, wie es in einer verkürzten Version am 1. August 1954 in der *Neuen Zürcher Zeitung* erscheint und 1955 ausgearbeitet wird, deutet ein Interesse für auditive Medientechniken und ihren Einfluss auf zeitgemäße Literatur an. Auch hier ist das Argument – in Parallelstellung zur Entwicklung bei Cage und bei Beckett –, dass sich die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg nicht nur politisch und sozial gewendet habe, sondern auch in medialer und kommunikativer Hinsicht eine neue sei. Gomringer schreibt in charakteristischer Kleinschreibung zu „zweck und form“ einer „neuen dichtung“:

unsere zeit spricht, wie jede zeit, ihre eigene sprache. sie spricht vor allem, auch wenn sie schreibt und viel schreibt. [...] mittel zur verständigung sind die direkte sprache und die schrift, und da das schreiben und lesen übel sind, die viel aufwand erfordern, ist für rasche kommunikation das ferngespräch geeigneter als der brief, der funk geeigneter als die presse. (Gomringer 1997: 12)

Gomringer spürt den medialen Veränderungen des Konzeptes Sprache nach, wie sie sich im Zuge der Etablierung ‚direkter‘, d. h. mündlicher Kommunikationskanäle eingestellt haben. Ganz ähnlich wie bei Cage und Beckett wird sich aus diesen Überlegungen das Bedürfnis nach einer neuen Schriftpolitik ableiten, weil sich der Begriff der Sprache und die Konzepte ihrer medialen Erscheinungsformen unumkehrbar verändert haben. Anhand einer vorsichtigen Auslotung der kommunikativen Funktionen akustischer Medien beschäftigt Gomringer sich experimentell mit den Möglichkeiten der Schrift, deren Aufgabe neu definiert werden muss:

durch ihren modernen zeichencharakter hat sich die schrift an die notwendigkeit der schnelleren kommunikation angepasst. sie wird in ihrer verknappung neben der gesprochenen sprache so notwendig, wie es optische eindrücke neben akustischen sind. zugleich tritt sie in den bereich praktisch-ästhetischer wertung. (Gomringer 1997: 12)

Dabei ist Gomringer nicht an einer einseitigen Aufwertung von Optik oder Akustik, einer einseitigen ästhetischen Autonomisierung des Hör- bzw. Sichtbaren von Sprache interessiert. An einer späteren Stelle schreibt er: „es ist der fehler früherer versuche einer reinen wortdichtung, dass sie – als reine typographische elaborate – entweder einseitig ans papier gebunden oder nur klanglich wirksam waren und dann dem bereich der dichtung entfielen.“ (Gomringer 1997: 17) Wenn die Entwicklungen von avantgardistischen Laut- und visuellen Poesien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts versucht hatten, entweder akustische oder visuelle Materialität von Sprache gegenüber ihrer Sinnhaftigkeit zu emanzipieren, so hebt Gomringer mit seiner Begründung der Konkreten Poesie diese

experimentelle Arbeit an der Basis von Sprachkunst auf eine neue, eine dialektische Stufe. Seine *konstellationen*, die im Jahr 1953 in Bern erschienen sind, exponieren den dynamischen Zwischenraum, in welchem das Einheitskonzept ‚Sprache‘, auf das Mündlichkeit und Schriftlichkeit als vermeintlich komplementäre Medien bezogen bleiben, verunsichert wird.

silencio silencio silencio  
 silencio silencio silencio  
 silencio silencio silencio  
 silencio silencio silencio  
 silencio silencio silencio

Abb. 2: *silencio*, Ausschnitt aus *worte sind schatten* (Gomringer 1969: 28).

Die neue kulturelle Semiotik der Sprache betrifft für Gomringer zunächst einmal das Kommunikationsmittel Wort. Lautgestalt und Schriftgestalt werden durch graphische Gebilde in widersprüchliche und widerständige Konfigurationen gebracht, die nicht mehr die einer fraglos gegebenen Entsprechung sind. Stattdessen bilden Schrift und Laut einander Umgebung und Hintergrund und versetzen auf diese Weise ‚Sprache‘ in eine spannungsvolle Dynamik, die zwischen linearer Rede und graphischem Gebilde auf einer Einschreibefläche changiert. Gleichzeitig semiotisch und semantisch zu lesen, stellen die Gedichte Gomringers den Zwischenraum aus, der sich zwischen graphischer und artikulatorischer Realität einerseits und symbolischer Dimension einstellt. Auf diese Weise befragt die Konkrete Poesie angesichts einer neuen Medienumgebung in immer wieder neuen experimentellen Anläufen heuristisch, ganz ‚konkret‘, was Sprache eigentlich sei.

Dass „das schweigen“ diese „neue dichtung“ auszeichne (Gomringer 1997: 16), überrascht dabei nicht: Gerade in der markierten Abwesenheit von Sprache exponiert die neue Schrift den dynamischen Doppelstatus zwischen semantischem Tiefsinn und semiotischer Instruktion. Die Lücke, die Leere und die Rede über nichts werden dabei erstmals beredt.



Eugen Gomringer, Samuel Beckett und John Cage: Die drei Künstler eint, dass sie in den frühen 1950er Jahren in ihren sehr unterschiedlichen Gattungs- und Medienkontexten parallel jeweils neue und genuin schriftliche Notationsformen entwickeln, die das Verhältnis von symbolischer Form und ästhetischer Präsenz auf frappante Art und Weise dialektisch verunsichern. Sie alle entwickeln nach 1945 neue Konfigurationen der Schrift.

## Bibliographie

- Austin, John L.: *How to Do Things With Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Second Edition. Cambridge: Cambridge UP, 1975.
- Beckett, Samuel: „Textes pour rien.“ In: ders.: *Nouvelles et Textes pour rien*. Paris: Minuit, 1955, S. 127-220.
- Beckett, Samuel: „Texts for Nothing“. In: ders.: *No's Knife. Collected Shorter Prose 1945-1966*. London: Calder and Boyars, 1967, S. 69-136.
- Blanchot, Maurice: „Où maintenant? Qui maintenant?“. In: ders.: *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959, S. 256-264.
- Cage, John: „Lecture on Nothing“. In: ders.: *Silence*. Middletown: Wesleyan UP, 1961, S. 109-126.
- Cage, John: „Experimental Music“. In: ders.: *Silence*. Middletown: Wesleyan UP, 1961, S. 7-12.
- Daniels, Dieter/Arns, Inke (Hrsg.): *Sounds Like Silence*. Leipzig: Spector Books, 2012.
- Edison, Thomas A.: „The Phonograph and Its Future“. In: *The North American Review*, 126/262 (1878), S. 527-536.
- Ernst, Wolfgang: „Zum Begriff des Sonischen (mit medienarchäologischem Ohr erhört/vernommen)“. In: *Popscriptum*, H. 10 (2008), [http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst10/pst10\\_ernst.htm](http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst10/pst10_ernst.htm) (Zugriff: 11. April 2018).
- Foucault, Michel: „Qu'est-ce qu'un auteur?“. In: *Bulletin de la Société française de Philosophie* 63.3 (1969), S. 73-104.
- Gomringer, Eugen: *worte sind schatten. die konstellationen von 1951-1968*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1969.
- Gomringer, Eugen: „vom vers zur konstellation. zweck und form einer neuen dichtung“. In: ders.: *theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954-1997*. Wien: Edition splitter, 1997, S. 12-18.
- Hartling, Florian: *Der digitale Autor. Autorschaft im Zeitalter des Internets*. Bielefeld: transcript, 2009.
- Hird, Alastair: „What does it matter who is speaking, someone said, what does it matter who is speaking“. Beckett, Foucault, Barthes“. In: *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* 22 (2010), S. 289-299.
- Hüser, Rembert: „Hand und Fuß“. In: Bohrer, Karl Heinz (Hg.): *Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 117-178.
- Kostelanetz, Richard: *Conversing with Cage*. Second edition. New York: Routledge, 2003.



- Maier, Thomas M.: *Ausdruck der Zeit. Ein Weg zu John Cages stillem Stück 4'33"*. Saarbrücken: Pfau, 2001.
- Salisbury, Laura: „Beckett's Language in a Culture of Information“. In: *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* 22 (2010), S. 355-371.

# Inhaltsverzeichnis

|   |   |
|---|---|
| Monika Schmitz-Emans/ Linda Simonis/ Simone Sauer-Kretschmer    |   |
| Einleitung.   |   |
| Schrift und Graphisches im Vergleich.                           |   |
| Überlegungen zu einem (medien-)komparatistischen Forschungsfeld | 9 |

## Schrift in Relation zu anderen Medien. Systematische Perspektiven

|   |    |
|---|----|
| Thomas Emmrich  |    |
| Urszenen der Schrift: Platon – Ovid – Shakespeare .....       | 19 |
| Simon Aeberhard   |    |
| Cage – Beckett – Gomringer.                                   |    |
| Konfigurationen der Schrift nach 1945 .....                   | 31 |
| Timo Sestu  |    |
| ..., Storchen-Schnabel, Kugelschreiber, Komplektur.           |    |
| Oskar Pastiors digitales Schreib- und Zeichenexperiment ..... | 47 |

## Schrift – Traum – Vision – Trauma

|  |    |
|--|----|
| William Franke   |    |
| Schrift als Theophanie in Dantes <i>Paradiso</i> .                     |    |
| Das Medium als Metapher für die göttliche Unmittelbarkeit .....        | 63 |
| Christiane Sollte-Gresser  |    |
| Geträumte Schrift.   |    |
| Von der Materialität der Zeichen in literarischen Traumberichten ..... | 75 |
| Simone Sauer-Kretschmer  |    |
| Das Diktat der Träume.   |    |
| Aufschreibeverfahren bei Schnitzler, Nabokov und Cixous .....          | 89 |
| Marit Rericha  |    |
| Zeichen-Sprache.   |    |
| Zum Verhältnis von Schrift und graphischen Elementen                   |    |
| bei Andrea Zanzotto .....  | 99 |

|   |     |
|---|-----|
| Hanna Matthies                                      |     |
| Widerständige Zeichen in Lutz Seilers <i>Kruso</i>  |     |
| und Margaret Atwoods <i>The Handmaid's Tale</i> .   |     |
| Zum subversiven Potenzial von Schreiben und Schrift |     |
| innerhalb totalitärer Staatsstrukturen .....        | 117 |

## Schrift und Kunst / Kunstgeschichte

|  |     |
|--|-----|
| Wolfgang Christian Schneider                                 |     |
| Performativer Textvollzug im Ineinander von Schrift und Bild |     |
| in mittelalterlichen Handschriften .....                     | 133 |

|  |     |
|--|-----|
| Stefania Acciaioli   |     |
| William Blakes intertextueller Dialog zwischen Wort und Bild ..... | 165 |

|   |     |
|---|-----|
| Corinna Dziudzia  |     |
| Ästhetisierung der Schrift. Schriftgestaltung und Haltung zur Kunst ... | 183 |

|   |     |
|---|-----|
| Julia Nantke  |     |
| Zwischen Funktionalität und eigener Kunstform.                        |     |
| Künstlerschriften und Schriftkünstler im frühen 20. Jahrhundert ..... | 195 |

|   |     |
|---|-----|
| Michael Eggers                                |     |
| Poetik des Kirchenfensters.                   |     |
| Zur poetologischen und bildnerischen Funktion |     |
| der Romanskizzen Heinrich Bölls .....         | 211 |

|  |     |
|--|-----|
| Martin Sendl   |     |
| Schrift zwischen Sprache und Bild.                   |     |
| Schriftphänomene in der zeitgenössischen Kunst ..... | 227 |

|  |     |
|--|-----|
| Beate Allert                               |     |
| Linien, Punkte und Chiffren:               |     |
| Konzeptualisierungen des Graphischen ..... | 241 |

## Schriftexperimente der Avantgarden und deren Nachfolger

|   |     |
|---|-----|
| Rita Rieger   |     |
| Figürliche Konstellationen.                                       |     |
| Schrift und Graphisches in Apollinaires <i>Calligrammes</i> ..... | 261 |

|   |     |
|---|-----|
| Tobias Thanisch   |     |
| Drahtlose Phantasie oder alternative Strukturmodelle?               |     |
| Die Befreiung der Worte im italienischen Futurismus .....           | 273 |
| Laetitia Rimpau   |     |
| Buchstaben komponieren: Rimbaud, Schwitters, Mon .....              | 283 |
| Peter Brandes   |     |
| <i>Plastic Surgery Disasters.</i>                                   |     |
| <i>Détournement</i> als Spiel mit dem Graphischen                   |     |
| in Situationismus und Punk .....                                    | 305 |
| Beatrice Nickel   |     |
| Die Schriftlichkeit des Graphischen und das Graphische der Schrift. |     |
| Ein avantgardistisches Textkonzept .....                            | 319 |

## Schrift-Medien jenseits des Buchs im Spiegel der Literatur

|  |     |
|--|-----|
| Fabienne Imlinger  |     |
| Corpus. Anatomie als Grammatologie .....                             | 337 |
| Regine Strätling   |     |
| Stadträume, Schrifträume bei Georges Perec und Michèle Métail .....  | 351 |
| Oliver Völker  |     |
| Zerstreuung – Verflechtung.  |     |
| Medialität und Temporalität der Natur bei Max Frisch und Don DeLillo | 365 |
| Regula Bigler  |     |
| Schriftbilder und Schriftreflexionen bei Judith Schalansky .....     | 379 |

## Schriftgestaltung und Typographie

|   |     |
|---|-----|
| Shaun F. D. Hughes  |     |
| Runic Signatures in Old English and Early Modern Icelandic Poetry ... | 395 |
| Sonja Klimek  |     |
| Fraktur – Peritext – Buchschmuck.                                     |     |
| Vorüberlegungen zu einer Theorie der (Schrift-)Bildlichkeit von Lyrik | 407 |
| Anne Hultsch  |     |
| Buchtypographie in den slavischen Avantgarden .....                   | 421 |

|   |     |
|---|-----|
| Melanie Rohner  |     |
| Helvetica. Schrift und Schriftsatz bei Max Frisch ..... | 435 |

## Schreibpraktiken und Schreibprozesse

|   |     |
|---|-----|
| Stephanie Heimgartner   |     |
| Schreibzwang.   |     |
| Zu Bedingungen und Medien wissenschaftlicher Textproduktion ..... | 447 |

|   |     |
|---|-----|
| Christiane Dahms  |     |
| Spuren ins Eis.   |     |
| Aufzeichnungsverfahren bei Ransmayr und Köhlmeier ..... | 457 |

|  |     |
|--|-----|
| Jennifer Clare   |     |
| Schrift als Dokument und Praxis literarischer Zusammenarbeit ..... | 469 |

## Schrift in literarischen / medialen Genres: Brief – Briefroman – Film – Comic

|  |     |
|--|-----|
| Hans-Joachim Backe                                 |     |
| Writing as medium of the Unspeakable.              |     |
| Written language as an expression of the ephemeral |     |
| in literary comics and digital games .....         | 485 |

|  |     |
|--|-----|
| Isabelle Stauffer  |     |
| Körperspuren und Ornament.                                     |     |
| Schrift in den Briefroman-Adaptionen <i>Dangerous Liaisons</i> |     |
| und <i>Cruel Intentions</i> .....                              | 497 |

|  |     |
|--|-----|
| Markus Schleich / Claudia Schmitt                            |     |
| „Une lettre est une âme..“                                   |     |
| Überlegungen zur Funktion von Briefen in Erzählfilmern ..... | 511 |

|  |     |
|--|-----|
| Mara Stuhlfauth-Trabert  |     |
| Überlegungen zur Schriftbildlichkeit im Comic                            |     |
| aus postkolonialer Perspektive.  |     |
| Zu Shaun Tans <i>The Arrival</i> und Craig Thompsons <i>Habibi</i> ..... | 525 |

|  |     |
|--|-----|
| Maria Weilandt   |     |
| „... filling up the emptiness ... with writing“.             |     |
| Schrift und Schreiben in Craig Thompsons <i>Habibi</i> ..... | 539 |